

Article

« La figure et la toile : de l'historicisme dans la mise en scène »

Didier Plassard et Brigitte Prost

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 39, 2006, p. 75-96.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041635ar>

DOI: 10.7202/041635ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Didier Plassard et Brigitte Prost
Université de Rennes 2 – Haute Bretagne

La figure et la toile : de l'historicisme dans la mise en scène

L'essentiel, c'est de jouer ces vieilles œuvres de manière historique, et cela signifie : les mettre en opposition vigoureuse avec notre époque. Car c'est seulement sur la toile de fond de notre époque que leur figure se révèle être vieille, et je doute que sans cette toile de fond, elles aient même quelque figure.

Bertolt BRECHT, *L'achat du cuivre*.

L'objectif de cette étude conjointe est de réexaminer un concept qui, après avoir occupé une place importante dans l'analyse de la mise en scène, est quelque peu tombé en désuétude : il s'agit de l'« historicisme », idée transposée au théâtre par Brecht entre 1939 et 1940, puis reprise par la critique universitaire dans les années 70. À partir de l'examen de ce concept, de ses définitions et de ses présupposés, nous tenterons d'élargir la réflexion en la portant sur un terrain encore peu exploré : celui des conceptions de l'histoire à l'œuvre dans la mise en scène. Nous voudrions en effet montrer comment cette pratique peut constituer, en elle-même, une pensée de l'histoire. La présentation d'hypothèses de travail formulées à partir de ce postulat sera suivie, dans un second temps, de leur mise à l'épreuve à partir de l'analyse de quelques réalisations significatives.

Qu'est-ce qu'une mise en scène historiciste? (Didier Plassard)

L'invention de la mise en scène, si nous l'examinons sous l'angle des relations qu'elle institue (en particulier chez les Meininger ou Stanislavski) entre création artistique et recherche documentaire, s'inscrit dans le prolongement d'une lente transformation, commencée à la fin du XVII^e siècle, et qui a permis que s'opère, sur une base renouvelée, le rapprochement de l'art et de l'histoire : je veux parler de l'affaiblissement de l'opposition académique, héritée d'Aristote, entre *res factae* (les faits que consigne l'historien, domaine des vérités particulières) et *res fictae* (les inventions du poète, domaine des vérités générales). La porosité croissante de ces deux champs, selon l'analyse de Reinhart Koselleck, amène d'une part l'historien à « rendre son histoire crédible, à l'aide d'hypothèses, de théories, d'enchaînements allant de l'effet aux causes. Tout comme le poète il doit trouver à l'histoire cette unité qui lui donne un sens » (Koselleck, 2000 : 250). C'est ainsi que Gabriel Bonnot de Mably, dans son essai *De la manière d'écrire l'histoire* publié en 1783, peut comparer le travail de l'historien à celui d'un romancier ou d'un auteur dramatique¹ (Bonnot de Mably, 1982 : 5-12).

D'autre part, cette même évolution conduit le domaine des *res fictae* à se rapprocher peu à peu de l'exactitude historique, c'est-à-dire à se soumettre au règne des apparences locales et éphémères, une obligation qui lui était jusque-là inconnue. L'introduction de la vraisemblance dans la représentation du passé se manifeste de façon particulièrement frappante dans la peinture : si, en 1529, le peintre Albrecht Altdorfer pouvait, dans sa *Bataille d'Alexandre*, revêtir les armées perses et macédoniennes d'armures de la Renaissance², il n'en allait déjà plus de même un siècle et demi plus tard, lorsque Charles Le Brun peignit à son tour les hauts faits d'Alexandre le Grand, et moins encore sous le règne de Louis XVI, quand David réalisa ses premières compositions inspirées de l'antiquité grecque ou romaine.

Sur la scène théâtrale, où dominait l'usage de jouer tous les répertoires dans des costumes et des décors contemporains, une exigence comparable commence de se faire jour à la fin du XVIII^e siècle, lorsque Talma par exemple (faisant suite aux premiers efforts de Lekain et de M^{lle} Clairon) paraît vêtu à la romaine dans *Brutus*³ (Fazio, 1999 : 56-62). Le développement du drame historique à l'époque romantique, le rôle croissant pris par les peintres décorateurs, puis la naissance de la mise en scène moderne dans la seconde moitié du XIX^e siècle, avec les grandes enquêtes documentaires des Meininger et de Stanislavski, leurs relevés des monuments anciens et leurs visites dans les musées, vont conduire à systématiser cette démarche, obligeant peu à peu les *res fictae* du plateau à se conformer le plus exactement possible aux *res factae* telles que les décrivent historiens et archéologues.

Dans le même mouvement, le souci philologique naissant dans la pratique des metteurs en scène pousse ces derniers à interroger l'histoire de la représentation théâtrale, l'évolution de ses codes esthétiques, et à les porter sur la scène : lorsque André Antoine monte *Le Cid* en 1907, ce n'est pas l'Espagne médiévale qu'il entend reconstituer sur le plateau de l'Odéon, mais bien une représentation à l'Hôtel de Bourgogne à l'époque de Corneille. Plus généralement, nous pouvons nous rappeler que ces années du tournant du siècle sont celles où l'on s'emploie, un peu partout en Europe, à recréer tragédies antiques, spectacles médiévaux ou pièces de Shakespeare dans les conditions qu'on imagine avoir été celles de leurs premières représentations (Meyerhold, 2001 : 159-161)⁴.

La recherche de modèles dans les époques antérieures affecte alors des pans entiers de la création artistique : on sait en particulier combien cette tendance a pesé sur l'architecture dans la seconde moitié du XIX^e siècle, faisant de toute nouvelle construction la reprise de styles antiques ou médiévaux, voire exotiques. Parce que les répertoires formels ainsi convoqués sont nombreux, et parce que les architectes qui s'en inspirent les combinent parfois de façon hétéroclite, on a d'abord baptisé « éclectisme » ce qu'on ne pouvait plus définir comme un simple revivalisme de stylèmes néogothiques ou néobyzantins. Mais, au cours des années 30, des historiens de l'art de langue allemande tels que Hermann Beenken (1938 : 27-68) choisissent de nommer « historicisme » (*Historismus*, ou plus rarement *Historizismus*) ce goût pour les copies d'édifices ou d'éléments architecturaux plus anciens.

L'usage de ce terme, qui s'est imposé pour l'architecture, tend depuis plusieurs décennies à pénétrer d'autres champs artistiques afin de désigner différentes modalités de la référence au passé, dans un sens que nous pourrions légitimement étendre aux arts de la scène. Pour reprendre un exemple déjà mentionné, le réalisme historique des Meininger, qui vise à recréer exactement l'environnement et les costumes des Romains pour mettre en scène *Jules César* de Shakespeare, forme bien un historicisme à la manière de celui dont usent à la même époque les peintres d'histoire⁵. Plus nettement encore, les tentatives de reconstitution dites parfois « archéologiques » de mises en scène du passé, telles que celle déjà évoquée d'André Antoine pour *Le Cid*, mériteraient d'être appelées « historicistes » au sens que prend cet adjectif en architecture, puisqu'elles se proposent de faire revenir sur la scène non la réalité d'une époque, mais ses codes esthétiques.

Pourtant, il n'en est rien : dans le domaine des études théâtrales, cet emploi du mot « historicisme » reste marginal, et c'est chargé d'un tout autre héritage que le concept fait son apparition dans le vocabulaire de la pratique scénique, à la fin des années 30 en Allemagne. De son côté, en effet, le champ philosophique a donné naissance à sa propre

définition de l'historicisme⁶, désignant par là – si on le résume très schématiquement – tout système de pensée qui récusé l'existence d'universaux pour ne considérer que des vérités contingentes, donc relatives : le matérialisme historique de Karl Marx est évidemment le plus connu de ces systèmes, mais il en existe bien d'autres, tel celui que développe le philosophe italien Benedetto Croce. Lorsque Bertolt Brecht, dans son essai « Sur le théâtre expérimental » daté de 1939, commence d'employer le terme d'historicisme, c'est exactement dans ce sens, dérivé ici du marxisme, d'un relativisme historique. Évoquant à titre d'exemple la colère du roi Lear, il écrit :

Cette colère est humaine, mais elle n'a aucune valeur universelle, il existe des hommes qui pourraient ne pas la ressentir. Les expériences que fait Lear ne déclenchent pas obligatoirement une telle colère chez tous les hommes, ni en tout temps. Il se peut que la colère soit une réaction éternelle de l'homme, mais cette colère-là, la colère qui s'exprime de cette façon et pour cette raison, est liée à une époque (2000 : 326).

Il n'est donc pas surprenant que l'idée d'historicisme soit étroitement liée, dans la théorie brechtienne, à celle de distanciation, au point qu'elles se recouvrent parfois l'une l'autre : « Distancier, écrit-il à la suite, c'est donc "historiciser", c'est représenter les processus et les personnages comme des processus et des personnages historiques, autrement dit éphémères » (p. 326). Aussi le travail d'historicisation ne saurait-il se confondre, dans son esprit, avec celui d'une reconstitution historique à la manière des Meininger, d'Antoine ou de Stanislavski : il ne s'agit pas de produire sur la scène une représentation vraisemblable, précisément documentée, des milieux, des costumes ou des codifications artistiques d'autrefois, mais de rendre perceptible le caractère relatif, provisoire et pour cela transformable des situations et des comportements – bref, de les désigner comme les produits de rapports sociaux.

Conçu en ces termes, le principe d'une mise en scène historiciste ne se limite pas aux œuvres du passé, ni même aux œuvres récentes dont l'action se situe dans le passé ; Brecht l'affirme d'ailleurs de manière explicite : « On peut évidemment procéder de même avec des contemporains et montrer leurs attitudes comme liées à une époque, comme historiques, éphémères » (p. 326). Parce que son objet n'est pas l'anastylose d'un temps révolu, mais bien l'intelligibilité des processus sociaux, l'historicisation brechtienne traite indifféremment d'aujourd'hui ou d'hier : ce qui la définit, c'est l'application directe, dans le champ de la pratique théâtrale, des thèses du matérialisme historique, telles que les discutent Karl Korsch et les cercles d'études marxistes que fréquente Brecht au début des années 30.

Si cet historicisme s'oppose en premier lieu à un théâtre des caractères, fondé sur la croyance en une universalité des figures dramatiques, et s'il s'écarte tout autant d'une

reconstitution « archéologique » du passé, impuissante à éclairer les conflits qui lui ont donné forme, il ne peut se satisfaire non plus des effets d'actualisation dont usent certains metteurs en scène des années 20 et 30; « l'Hamlet en smoking, écrit Brecht avec humour, constitue un sacrilège à peine plus grand que l'Hamlet traditionnel en bas de soie : on reste de toute façon cantonné dans la pièce à costumes » (p. 313). Plus exactement, les enjeux de la mise en scène brechtienne sont autres, ayant bien moins à voir avec la représentation d'une époque quelle qu'elle soit qu'avec l'élucidation des forces agissant dans l'histoire. Ce qui doit être porté à la scène, c'est « ce qui se cache derrière les événements », comme le rappelle le titre d'un fragment rédigé lui aussi en 1939 (p. 307-308).

Cela posé, l'historicisme brechtien suppose tout de même un écart, une tension entre deux points de vue, et c'est dans un agencement du proche et du lointain, d'aujourd'hui et d'hier qu'il trouve ses formulations les plus lisibles. Le « Deuxième additif à la théorie de *L'achat du cuivre* », daté du mois d'août 1940, le précise en ces termes : « L'historicisation consiste à considérer un système social déterminé du point de vue d'un autre système social. C'est le développement de la société qui fournit le point de vue » (p. 511). Ce qui ne signifie pas nécessairement envisager le passé depuis le présent; c'est même, dans un autre additif de 1940, la démarche inverse qui définit l'historicisation :

Les processus sont *historicisés* et *soumis au conditionnement du milieu social*. (La première opération vaut évidemment surtout pour les processus du présent : ce qui est n'a pas toujours été et ne sera pas toujours. [...]) (p. 513).

Pour la mise en scène du répertoire ancien, en revanche, c'est bien l'« opposition vigoureuse » entre la « toile de fond de notre époque » et la « figure » de « ces vieilles œuvres » que réclame Brecht (p. 619), renouant ainsi avec les hypothèses qu'il avait esquissées au cours des années 20, lorsqu'il réfléchissait sur le travail de Piscator. « Au lendemain de sa mise en scène des *Brigands*, écrivait-il alors, Piscator m'a dit avoir cherché à obtenir qu'à la sortie, les spectateurs aient conscience que cent cinquante ans n'étaient pas une bagatelle » (p. 93-94). Mais, quelle que soit l'époque représentée, c'est comme à une tension entre l'actuel et l'inactuel, tension dans laquelle se donnent à lire le mouvement de l'histoire et l'emprise des rapports sociaux, que peut se résumer l'historicisme brechtien.

Bien que selon Brecht il s'applique aux œuvres anciennes ou contemporaines, le principe d'une mise en scène historiciste, tel qu'il est repris au milieu des années 70⁷ dans le champ universitaire français des études théâtrales, se limite généralement au premier de ces répertoires, prenant ainsi le sens de l'établissement d'une relation dialectique entre le passé de l'œuvre et le présent de la représentation. Bernard Dort, l'un des premiers, y a recours dans un article de 1975, « Les classiques au théâtre ou la métamorphose sans fin » :

Au rêve naïvement naturaliste de la reproduction d'un spectacle du passé succède la volonté de promouvoir un usage proprement historique de l'œuvre théâtrale classique. Nous l'appellerons historicisation. Le travail et la réflexion de Brecht sur les classiques, au Berliner Ensemble, la dominant. Alors, Brecht n'entend plus seulement traiter l'œuvre comme un pur matériau : il se préoccupe d'abord de retrouver la signification originelle de celle-ci et de sa représentation, puis de nous la rendre sensible à nous, spectateurs d'aujourd'hui, grâce aux moyens théâtraux actuels (1975 : 162).

Deux ans plus tard, dans un nouvel article consacré à la mise en scène des classiques, il donne une description plus détaillée de ces « moyens » :

Il s'agit, tout en respectant la lettre de l'œuvre, de replacer celle-ci dans son contexte historique et social et de restituer, scéniquement, cette totalité ainsi comprise grâce aux moyens théâtraux et pour un public d'aujourd'hui. Non d'essayer de reconstituer, comme l'avait fait un peu naïvement Antoine, « la représentation du *Cid* en 1637 » sur la scène de l'Odéon, mais de jouer et la pièce et la distance qui nous sépare d'elle et de la société dont elle est issue et qu'elle reflète à sa façon - voire de faire de cette distance le centre de gravité de la représentation [...] (1977 : 1012).

Machine de guerre contre la lecture psychologisante des personnages, héritée du siècle précédent, et qui faisait des œuvres classiques un théâtre de caractères prétendument universels, l'historicisme tel que le définit Bernard Dort repose pour l'essentiel sur la mise en lumière d'un « sur-texte » des œuvres représentées, c'est-à-dire de « leur environnement social, saisi dans une perspective historique » (p. 1013).

À côté des réalisations de Brecht, certaines mises en scène de Roger Planchon (*George Dandin* en 1958, *La seconde surprise de l'amour* en 1959, *Le Tartuffe* en 1962 et 1973) constituent selon Dort les exemples les plus convaincants de cette historicisation, parce qu'elles donnent à voir les forces sociales et idéologiques qui surdéterminent l'action dramatique.

Cette interprétation restreinte de l'historicisation brechtienne, en la repliant vers la seule mise en scène des œuvres du passé, ouvre donc la voie à un déplacement sémantique : celui qui va permettre à l'historicisme de désigner toute mise en évidence de l'éloignement temporel des textes représentés, indépendamment d'une quelconque interprétation de cet éloignement. Une chose, en effet, est de montrer comment les situations anciennes ou présentes sont le produit de rapports sociaux transformables, une autre est de porter simplement à la scène les modes de vie et les comportements d'une époque donnée. C'est ce détachement à l'égard des racines philosophiques et politiques de l'historicisme brechtien, en même temps qu'un élargissement considérable du champ d'application de ce concept, qu'accomplit Anne Ubersfeld dans une étude publiée en 1978 (p. 179-192), puis

dans *L'école du spectateur* en 1981. À la suivre, en effet, l'historicisation des classiques engloberait toutes les formes de mise en jeu d'un référent historique quel qu'il soit, depuis la reconstitution des codes esthétiques d'origine jusqu'à l'actualisation la plus poussée – celle qu'opère, par exemple, Jean-Pierre Miquel en 1975 lorsqu'il fait des protagonistes d'*Othon* de Pierre Corneille de « jeunes énarques promenant des serviettes en maroquin » et des « dames officielles en tailleur Chanel » (1978 : 187). Seuls sont exclus de cette définition les choix de mise en scène qui inscrivent le texte dans une dimension intemporelle : psychologie des caractères à la mode du XIX^e siècle, lecture psychanalytique, fictions de cérémonials.

Patrice Pavis, pour sa part, semble hésiter entre deux directions. Si, pour son *Dictionnaire du théâtre* de 1980, il se conforme exactement au point de vue de Brecht, « historiciser, c'est montrer un événement ou un personnage dans son éclairage social, historique, relatif et transformable » (Pavis, 1980 : 204), le manuel qu'il publie en 1996, consacré à *L'analyse des spectacles*, affirme à la différence d'Anne Ubersfeld que l'historicisation est « l'exact contraire de la reconstitution archéologique » et que son objectif est de « retrouver dans la fable une histoire qui nous concerne directement, en adaptant à nos besoins les situations, les personnages et les conflits » (Pavis, 1996 : 194-195) – ce qui pourrait être aussi bien une définition de l'actualisation⁸. Le glissement qui s'opère entre ces deux approches est particulièrement révélateur des ambiguïtés qui entourent aujourd'hui encore la notion d'historicisme dans le domaine des études théâtrales, et nous explique sans doute les raisons pour lesquelles elle n'a pu réellement s'imposer : à la matrice philosophique du concept brechtien se mêle irrésistiblement l'usage qu'en font les historiens de l'art, et le projet de représenter les rapports sociaux comme éphémères et transformables laisse place à la question – plus simple, mais en apparence seulement – des référents historiques introduits sur la scène.

Malgré ces désaccords et ces ambiguïtés, cependant, la notion brechtienne d'historicisme n'en ouvre pas moins sur un questionnement des plus féconds : celui de la mise en scène envisagée comme une pensée de l'histoire, c'est-à-dire comme une mise en relation entre deux époques distinctes, sinon davantage⁹. Il me faut, pour cela, introduire un nouveau concept, celui de « régime d'historicité » tel qu'il a pu être défini par François Hartog (2003), dans le prolongement des travaux de Reinhart Koselleck ou de Krzysztof Pomian. Pour la résumer brièvement, la notion de « régime d'historicité » désigne les modes particuliers par lesquels une société construit sa relation au passé, au présent, à l'avenir. L'hypothèse que je voudrais soumettre, avant d'en laisser à Brigitte Prost l'examen à partir de l'étude de réalisations concrètes, est que le projet d'une mise en scène historiciste, tel qu'il tente de se formuler dans les années 70 à partir des propositions brechtiennes, peut être analysé comme la tentative d'imposer, sur la scène théâtrale, un

régime d'historicité qui corresponde aux conceptions de l'histoire alors dominantes dans la société.

Depuis la tragédie grecque, en effet, le théâtre occidental puise une grande part de sa légitimité dans un mode particulier de relation au passé : l'analogie que construit la représentation entre une action éloignée dans le temps et les préoccupations immédiates du public. Euripide composant *Les Troyennes* en réponse au massacre de la ville de Milet, Jean Vilar mettant en scène l'*Antigone* de Sophocle et *L'alcade de Zalamea* de Calderón au plus fort de la guerre d'Algérie, Peter Sellars montant *Les Perses* d'Eschyle pendant la guerre du Golfe n'accomplissent, de ce point de vue, qu'un même geste : celui de puiser dans les œuvres ou les événements du passé des situations dramatiques qui trouvent un écho direct dans les questions que se posent leurs contemporains. Le public parisien du XIX^e siècle, qui débutsquait des « applications » entre les drames historiques de Victor Hugo et le règne de Charles X, ou le petit peuple sicilien de la première moitié du XX^e siècle, qui s'identifiait si puissamment aux compagnons de Charlemagne en assistant aux épisodes de l'*Opera dei pupi*, ne faisaient d'ailleurs pas autre chose que de construire pour eux-mêmes ces ponts entre la scène et la salle, entre hier et aujourd'hui, sans qu'ils soient guidés en cela par un metteur en scène.

Ce mode de relation au passé, ce « régime d'historicité », donc, les historiens le désignent d'une expression reprise à Cicéron : « *Historia magistra vitae* », l'« histoire éducatrice de la vie »¹⁰. Dans ce régime, l'histoire est considérée comme un répertoire de hauts faits et d'anecdotes exemplaires, qu'il est utile de connaître pour apprendre comment se comporter dans le présent. Élaboré dès l'antiquité grecque et romaine, il est repris à l'âge classique et gouverne l'essentiel des conceptions de l'histoire jusqu'à la Révolution française.

Au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, en effet, commence de s'imposer un nouveau régime d'historicité, celui que François Hartog désigne du nom d'histoire moderne : une histoire qui devient intelligible dans la totalité de son déroulement, et qui est tout entière éclairée par l'avenir – que celui-ci prenne pour nom accomplissement de la raison, progrès, enrichissement, émancipation de l'humanité, établissement d'un gouvernement universel, dissolution de l'État, etc. Examiné dans cette perspective, le principe d'une mise en scène « historiciste », tel qu'il essaie de s'inventer entre les années 30 et 70, à travers les théorisations ou les pratiques de Piscator, Brecht, Planchon, Chéreau, Stein et quelques autres, peut être interprété comme la tentative de porter à la scène une conception de l'histoire propre à ce régime moderne d'historicité. Tentative difficile, car le régime dominant au théâtre reste celui d'un répertoire d'événements exemplaires, d'une *Historia magistra vitae*, ce qui peut nous conduire à penser que la scène est aussi un lieu où se

conservent d'anciens modes de relation au passé : un conservatoire de régimes d'historicité devenus caducs dans la pratique des historiens professionnels, mais qui continuent d'être actifs dans d'autres sphères de la vie sociale – notamment dans la sphère esthétique.

Mais tentative éphémère, aussi, et qui s'est éteinte au début des années 80, c'est-à-dire au moment où, sur les ruines du rêve d'une histoire universelle, a surgi un nouveau régime d'historicité, celui que François Hartog nomme le « présentisme » : un régime à l'intérieur duquel domine l'ancrage dans le présent, où l'avenir n'est plus anticipable, où la relation au passé se brouille, devient locale, modulable selon les intérêts, les circonstances ou les projets. Cette transformation des années 80, les tenants du postmodernisme l'ont appelée crise des idéologies, fin des « grands récits » unificateurs. Je crois que cette lecture doit être corrigée et complétée par la prise en compte d'autres déterminations, telles que la difficulté d'intégrer l'histoire des sociétés non occidentales dans un schéma universel et linéaire, la prise de conscience de ce que toute histoire repose sur une sélection arbitraire d'événements, ou le besoin collectif d'une remémoration du passé en contrecoup de trois décennies de croissance accélérée des sociétés occidentales. Mais, quelles qu'en soient les raisons, le « basculement mémoriel » des années 80, pour reprendre la formule de Pierre Nora, voit s'accomplir une mutation plus profonde encore, affectant notre rapport au temps; et c'est en cela qu'il marque la fin de l'historicisme dans la mise en scène. Le passé qui prend forme sur la scène théâtrale n'apparaît plus désormais ni dans sa cohérence historique, ni dans sa dimension transitoire, mais bien plutôt comme un espace énigmatique, creusé de profondeurs multiples, où *res factae* et *res fictae* s'enchevêtrent librement : un espace mémoriel et poétique à la fois, témoin de ce que l'histoire a perdu sa lisibilité.

Quels historicismes pour le répertoire classique? (Brigitte Prost)

Comme nous venons de le voir, le concept d'historicisme connaît une certaine fortune critique dans le paysage français des années 70. Même si les définitions qu'on en donne recouvrent des réalités plus ou moins étendues, un accord semble s'établir autour de quelques réalisations emblématiques, en particulier celles de Roger Planchon. Par ailleurs, si nous les examinons avec un peu d'attention, nous pouvons observer que les mises en scène « historicistes » repérables durant cette période ou dans la décennie précédente recouvrent bien des différences, lesquelles se manifestent tant sur le plan des poétiques scéniques que sur celui des usages de l'histoire au théâtre : tantôt l'historicisation se teinte de réalisme historique, par exemple avec le *George Dandin* mis en scène en 1958 par Roger Planchon; tantôt elle repose sur un traitement allégorique du passage d'un temps dans un autre, lorsque le même Roger Planchon ou bien Patrice Chéreau représentent un XVII^e siècle en pleines mutations, le premier dans son *Tartuffe* de 1973, le second dans *Dom Juan* en 1969.

Ce qui les rassemble en revanche, c'est, visible sur le plateau, une même conception du déroulement de l'histoire humaine, un sens général assigné aux transformations de la société, comme un lointain prolongement des théories développées par Hegel dans sa *Philosophie de l'histoire*. À travers les choix scénographiques ou l'introduction de scènes muettes, les mises en scène dites « historicistes » s'efforcent de montrer moins la réalité d'une époque que les mutations qui s'y accomplissent : entreprise difficile et pour laquelle les instruments sont entièrement à inventer. C'est du moins ce que l'on peut considérer en observant que ces réalisations ne reprennent pas le vocabulaire attendu de la mise en scène brechtienne, mais tentent de construire leurs propres modes d'approches.

Ce que cherche avant tout à faire Roger Planchon en 1958 à travers sa mise en scène de *George Dandin*, c'est à aider le public à se débarrasser des *topoi* habituellement véhiculés sur le XVII^e siècle; à lui montrer que celui-ci ne se limite pas seulement à Versailles, à Louis XIV et à sa cour, mais recouvre aussi des réalités sociopolitiques; mieux, il le conduit à retrouver derrière la fable ce qui constitue le moteur même de l'histoire, les rapports de classes.

Dans le programme du Théâtre de la Cité de Villeurbanne, la description par La Bruyère de la condition des paysans de cette époque semble ainsi annoncer ce que le public peut voir sur le plateau :

L'on voit certains animaux farouches, des mâles et des femelles, répandus par la campagne, noirs, livides, et tout brûlés du soleil, attachés à la terre qu'ils fouillent et qu'ils remuent avec une opiniâtreté invincible : ils ont comme une voix articulée, et, quand ils se lèvent sur leurs pieds, ils montrent une face humaine; et en effet ils sont des hommes. Ils se retirent la nuit dans les tanières, où ils vivent de pain noir, d'eau et de racines : ils épargnent aux autres hommes la peine de semer, de labourer et de recueillir pour vivre, et méritent ainsi de ne pas manquer de ce pain qu'ils ont semé¹¹.

Dans la mise en scène de Roger Planchon, l'environnement devient premier : ici, historiciser un classique conduit d'abord à privilégier la vérité du référent historique à travers une scénographie réaliste qui représente d'une part les communs des paysans, d'autre part la maison cossue de George Dandin. Ce décor de René Allio reprend de nombreux détails architecturaux aux œuvres de peintres et de graveurs du XVII^e siècle tels que Jacques Callot, Abraham Bosse, Rembrandt, Le Nain ou Hobbema... Le plateau est par ailleurs encombré d'accessoires – faux, bottes de paille, brouettes et chargements de choux-fleurs – qui donnent une épaisseur presque naturaliste à cette reconstitution de gentilhommière. Et, comme dans la mise en scène de *La puissance des ténèbres* de Léon Tolstoï réalisée par Stanislavski en 1902, ou dans celle de *La locandiera* de Goldoni par Visconti cinquante ans plus tard, la vie paysanne est rendue par de nombreuses figures dont la fonction va au-delà de celle de simples figurants : des servantes et des valets de

ferme fatigués, aux vêtements de travail souillés et déchirés, vaquent à leurs travaux, prennent des repas en commun scandés par le bénédicité, engrangent la paille ou barattent la crème, font sécher les draps du ménage ou cuire une potée dans une marmite, coupent du pain, grappillent du raisin ou boivent du claret. Une dimension supplémentaire est apportée cependant par la référence explicite aux tableaux des frères Le Nain, notamment à ceux de Louis auquel l'équipe artistique dédie même le décor. Comme on peut le lire dans le programme :

[...] s'il est un peintre à qui ce décor voudrait d'abord renvoyer, et même se dédier, c'est à Louis Le Nain, au grand peintre réaliste [...], à sa manière à la fois objective et amicale de décrire la nature et les hommes de son temps, de montrer les choses comme elles sont, mais pas n'importe quelle chose, de choisir parmi tout ce que l'on voit seulement ce qu'il FAUT VOIR¹².

En effet, de même que la mise en scène, par les attitudes ou les groupements des acteurs, cite parfois la peinture du XVII^e siècle¹³, la reconstitution d'une gentilhommière n'est réalisée qu'à partir d'une sélection d'éléments qui confère à l'ensemble, selon *Les lettres françaises*¹⁴, le « caractère d'un décor théâtral ». Cette théâtralité est tout particulièrement manifeste dans la présence d'un ciel peint, dans la plantation en vis-à-vis à cour et jardin des deux groupes de bâtiments ou dans une perspective accentuée à la manière des scénographies de Serlio à la fin de la Renaissance. Mais surtout, il ne s'agit que de façades non reliées au cadre de scène, ce qui désigne la reconstitution réaliste comme un leurre, une image découpée, posée au centre du plateau, entre des pendrillons. Enfin, la théâtralisation peut aussi se déceler dans la musique qui encadre chaque scène ou dans différents procédés de montage du texte : Roger Planchon fait rejouer certaines fins de séquence au début d'une autre, comme on le faisait dans les films à épisodes du cinéma muet, tandis qu'ailleurs il multiplie les actions simultanées.

Le traitement réaliste de la comédie de Molière est donc nettement circonscrit; il ne propose pas aux spectateurs une immersion complète dans l'illusion, mais ouvre bien plutôt sur une prise de distance par rapport à ce qu'ils voient sur scène. Comme l'écrit Bernard Dort à propos de la mise en scène par Giorgio Strehler du *Barouf à Chioggia* de Goldoni, l'univers de George Dandin « nous apparaît comme un monde clos que nous voyons du dehors » (1971 : 90). C'est peut-être ainsi que se manifeste une première pensée de l'histoire, dans la matérialisation d'une césure entre la forte cohésion du milieu reconstitué sur le plateau et le groupe qui lui fait face, c'est-à-dire dans la création d'un « point de vue » comme le réclamait Brecht, lorsqu'il disait que « l'historicisation consiste à considérer un système social déterminé du point de vue d'un autre système social. C'est le développement de la société qui fournit le point de vue » (2000 : 511).

Mais l'histoire n'est pas seulement présente dans cette visualisation de l'éloignement temporel, elle se traduit aussi dans une interprétation du passé : Roger Planchon porte à la scène le XVII^e siècle de Louis XIV sous la forme d'un univers bipolaire, où s'opposent « deux mondes, deux modes de vies, presque [...] deux civilisations, la féodale et la bourgeoise » (Dort, 1970 : 61). Il montre concomitamment la « maison, riche propriété » et la « ferme qui la fait vivre » (Allio et Planchon, 1958). Ainsi lorsque George Dandin et Angélique, son épouse, dînent sur une riche table couverte d'une nappe blanche et de vaisselle d'argent, tout près d'eux, juste à côté d'une remise, un groupe de paysans est aussi à table, mais pour un repas plus sommaire pris avec des couverts de bois. La simultanéité des scènes permet au public d'établir un parallèle entre ces deux mondes socialement opposés. Avec *George Dandin*, en effet, pour situer socialement les protagonistes, l'important est de mettre en évidence des tensions entre classes et une dynamique sociale globale où les personnages apparaissent d'abord dans leurs interactions, leur gestus.

Dans ses déclarations d'intentions, Roger Planchon se refuse à rendre compte du drame personnel de Dandin. Aussi les comédiens ont-ils reçu comme directives de jouer des situations, des rapports sociaux plutôt que des caractères. L'intérêt majeur de cette mise en scène tient précisément au fait qu'il s'agit avant tout de considérer la structure d'ensemble de la pièce : peu importe ici de savoir si George Dandin est un personnage farcesque ou tragique; ce qui compte c'est qu'il apparaisse, de par sa position, comme un personnage en porte-à-faux entre deux classes. Les acteurs reçoivent donc pour consigne « d'indiqu[er] "historiquement" leur personnage en retirant de leur jeu tout ce qui se présenterait comme caractère permanent » (Planchon, 1959 : 47) : « l'éternel cocu, l'éternel valet, l'éternel beau-père, l'éternelle belle-mère¹⁵ ».

Autrement dit, Roger Planchon donne à l'échec de Dandin un caractère emblématique, révélateur de la société du XVII^e siècle. Comme l'écrit Bernard Dort, la « bourgeoisie ne triomphe pas de la féodalité. Elle est jouée par cette dernière. Elle ne peut pas, pas encore, la vaincre » (1970 : 62).

Ainsi, même si la mise en scène s'écarte beaucoup du vocabulaire brechtien, en ne recourant ni au montage des séquences, ni au jeu des projections ou des écriteaux, elle essaie néanmoins de résister à la tentation du seul réalisme historique : elle mine ce qu'elle met en place par le maintien d'un arrière-plan ouvertement théâtral. L'important est de créer une faille dans ce qui est donné à voir pour ôter à la reconstitution historique le caractère d'une image close et figée. Dans des notes adressées à ses comédiens, Roger Planchon affirme qu'« en soulignant avec rigueur et précision la forme de cette société, nous en montrerons le caractère particulier, historique. Du même coup, apparaît une solution qui sera donnée par l'évolution, la transformation, la mutation de cette société¹⁶ ».

Il y a là un projet qui s'apparente très exactement à ce qui prendra le nom d'« historicisme » dans les années 70, mais dont on peut se demander s'il est réellement perceptible pour le public, puisque rien sur le plateau ne figure le mouvement qui conduira à cette « solution » apportée par les mutations de la société.

C'est précisément cet aspect que Roger Planchon s'efforce de traiter dans sa mise en scène du *Tartuffe* en 1973, onze ans après une première tentative qui l'a vu surtout approfondir la dimension psychologique des personnages, en particulier celle d'Orgon dont la dépendance à l'égard de Tartuffe se teintait d'une homosexualité latente.

En effet, à la différence de sa première mise en scène où René Allio avait construit « un grand boîtier vert sombre losangé d'or » (Copfermann, 1969 : 134), enrichi d'imposantes reproductions en noir et blanc de tableaux de Poussin, Vouet, Le Sueur ou Rubens qui mettaient l'accent sur la sensualité baroque et mélodramatique des peintures religieuses du XVII^e siècle, le décor d'Hubert Monloup en 1973 présente un aspect délibérément hétéroclite en mêlant des détails réalistes et des ornements improbables, mais qui fonctionnent comme les indices d'une époque en plein changement. Orgon, traité comme en 1962 en grand commis du roi, a pris possession avec sa famille d'un ancien palais où leur installation reste encore provisoire. La décoration baroque est enlevée pour laisser place au nouvel ordre classique des premières années du règne de Louis XIV. Les décors successifs laissent entrevoir à la fois des murs en démolition, les machines de levage d'un chantier de construction et des éléments architecturaux qui ne seront pas conservés ou qui n'ont pas encore trouvé leur emplacement définitif. Dans cet intérieur en transformation, les espaces ne sont pas encore clairement délimités : une buanderie de fortune est installée auprès d'une conque gigantesque à demi brisée, la table est simplement dressée sur des tréteaux. Dans un entretien avec Michel Bataillon, Roger Planchon commente ainsi ces choix scénographiques :

[...] l'idée que nous avions avec Monloup c'était de montrer que ce palais était en train d'être cassé et reconstruit en même temps, c'est-à-dire que les éléments de la Renaissance vont disparaître, les éléments [...] romains vont encore plus disparaître et on va installer l'art français par excellence, c'est-à-dire le XVII^e siècle de Louis XIV (Planchon, 1974b : 9).

Orgon, en bon royaliste (qui a été pendant les troubles de la Fronde contre le parti « espagnol » et les nostalgiques de la Ligue), entreprend de faire disparaître de sa maison toutes ces traces d'une époque où la royauté a été mise en danger. Ce qui rappelle le baroque et l'influence étrangère se trouve ainsi démantelé ou sur le point de l'être. Le Grand Siècle va commencer; Fouquet a fait construire son château de Vaux-Le-Vicomte; les travaux pour celui de Versailles sont déjà bien avancés, ce qui correspond exactement à

l'époque à laquelle Molière a créé *Le Tartuffe*. Ainsi y a-t-il sur la scène une statue équestre de Louis XIV recouverte d'un voile, prête à l'inauguration, mais dont la présence paraît pour le moins étrange dans le salon d'une maison privée¹⁷. Toutes les traces du baroque ne sont pas pour autant effacées : le décor du quatrième acte montre des tableaux tels que *Le sacrifice d'Isaac*¹⁸ du Caravage et *Le massacre des innocents*¹⁹ de Guido Reni – des images d'infanticides qui ont aussi une fonction de commentaires par rapport à l'intrigue, puisque c'est devant elles qu'Orgon déshérite et chasse son fils ou encore qu'il fait violence à sa fille en lui imposant comme futur époux Tartuffe.

Pourtant, si l'agencement de ces différents éléments construit bien un espace historiciste, où les transformations de la société sont clairement mises en scène, le décor s'écarte beaucoup de l'exactitude historique. Le mobilier (la table à tréteaux, les tabourets, les hauts sièges et les chaises cannées) ne relève d'aucun style précis et pourrait même parfois évoquer celui du XX^e siècle. La conque monumentale du décor du deuxième acte trouverait peut-être sa place sur la façade d'un palais ou dans un jardin, mais non dans une pièce d'intérieur. De fait, les références architecturales (conque, statue équestre) fonctionnent à la manière de symboles et ne constituent aucunement un environnement réaliste. Et ceci, d'autant moins que, comme il l'a fait pour *George Dandin*, Roger Planchon théâtralise l'espace : au cinquième acte, lorsque Tartuffe réparaît accompagné de l'exempt,

[la] porte du fond s'écroule avec fracas et dans une lumière d'orage, apparaît l'homme noir, l'exempt, l'émissaire du roi. [...] Deus ex machina en forme de descente de police. Les policiers se saisissent des habitants de la maison, précipitant les hommes dans des trappes. Une sentinelle bondit sur un mirador et pointe son arme (Simon, 1977 : 91).

Ces libertés prises à l'égard de la vraisemblance historique répondent sans doute à l'exigence que posait Brecht de « faire jouer ces vieilles œuvres de manière historique, [car] c'est seulement sur la toile de fond de notre époque que leur figure se révèle être vieille » (Brecht, 2000 : 619). Cependant, s'il montre bien « un monde en transformation », le parti pris historiciste adopté par Roger Planchon emprunte aussi à d'autres régimes d'historicité. Le metteur en scène suggère par exemple un rapprochement entre la pièce de Molière et la société contemporaine, reprenant par là le modèle de l'*Historia magistra vitae*. Comme il l'explique lui-même :

J'ai voulu montrer que Tartuffe est avant tout une histoire de famille et située, encore une fois, dans une époque analogue à la nôtre. Ainsi ai-je modifié l'entrée de l'exempt en pensant à la situation juste après l'OAS. Le gaulliste Orgon possède des papiers que lui a laissés un ami, membre de l'OAS. Et le Prince pardonne. Ce n'est évidemment pas la lettre de ma démarche, mais je ne peux pas mieux en expliquer l'esprit (Planchon, 1974a : 16).

Ainsi, l'historicisation du répertoire n'exclut-elle pas les modes habituels par lesquels la mise en scène construit la relation au passé. Les spectateurs ne sont pas seulement conviés à réfléchir sur les mutations à l'œuvre dans la société du XVII^e siècle, mais ils peuvent toujours se reconnaître, malgré la distance temporelle, dans l'action représentée sur le plateau.

Un troisième exemple de mise en scène souvent considérée comme historiciste est le *Dom Juan* que présente Patrice Chéreau en 1969 au Théâtre de Sartrouville. De même que devant *Le Tartuffe* de Roger Planchon, les spectateurs se trouvent face à une tentative de porter à la scène une philosophie rationnelle de l'histoire. La méthode critique utilisée pour le travail dramaturgique est avant tout celle de l'analyse marxiste. Patrice Chéreau précise que ce qui lui importe d'abord, c'est de montrer une histoire tendue vers l'avenir, déterminée par les rapports sociaux :

Voici une époque troublée, où les grands se sont beaucoup battus pour avoir le pouvoir, et l'ont perdu. L'un d'entre eux, qui s'appelle Dom Juan, se fait libertin et met au pillage la société morale. Voici donc une aventure totalement négative (parce qu'on ne changera pas la morale des gens sans avoir changé le monde) et totalement positive parce que le vieux monde en sortira un peu plus en ruine et un peu plus décadent : c'est que le libertinage est de ces morales progressistes qui poussent à la révolution sans la faire.

Mais l'auteur, qui était payé par le pouvoir, a fait une « pièce à machines » : manquant d'arguments pour en finir avec ce grand seigneur, il fait apparaître une machine à tuer les libertins et, pour nous distraire, il nous raconte l'événement comme un conte de fées. Mais nous ne nous y trompons pas (Chéreau, 1976 : 20).

La mise en scène représente, comme celle de Roger Planchon, la société française au sortir de la Fronde²⁰. Mais ce ne sont plus les mutations esthétiques qui traduisent le mouvement de l'histoire, c'est la présence visible sur le plateau des forces sociales : un tréteau où se déroule l'action occupe toute la largeur de la scène; au bas de ce tréteau, des figurants muets toujours présents; couchés sur de la paille, ils ont des allures de moujiks ou de paysans en haillons... Ces figures sont la métonymie des « quinze millions de paysans [qui] font vivre tout le royaume » (Colombel, 1976 : 24), un peuple encore muet, mais qui va devenir une force active dans l'histoire. Pendant les représentations, c'est lui qui actionne à vue la « machine à jouer », un rappel de ce que ce même peuple fait avancer le monde. Cette machine est constituée de différents rouages, de treuils, de cordages, de roues dentées, de contrepoids : elle ressemble à celles que l'on trouve dans les encyclopédies ou aux projets dessinés par Léonard de Vinci. On peut l'interpréter comme la métaphore de la machine du théâtre, mais également, à la fin de la pièce, comme une « machine-à-tuer-les-libertins ».

Ces « paysans-machinistes » sont au service de la représentation. À un coup de sifflet, ils actionnent des treuils qui semblent²¹ mettre en branle le plateau tournant et la charrette de Dom Juan et de Sganarelle, lointain écho de celle de Mère Courage. Ce sont eux également que les spectateurs peuvent voir construire le mausolée du Commandeur et y ajouter des pierres en montant sur une échelle. Au dénouement, enfin, les six « paysans-machinistes » font exploser des feux de Bengale pour signifier l'Enfer et tirent les câbles qui permettent de manipuler, comme des marionnettes, les deux statues figurant le Commandeur. L'aspect surnaturel de la fin de la pièce disparaît : Dom Juan n'est plus châtié par une force divine, mais il est assommé par les statues qu'actionnent ces figures du peuple.

Or, comme le précise le programme du spectacle, à l'époque où Molière écrit *Dom Juan*, « Louis XIV, pour liquider les derniers restes de la Fronde, procède à une refonte totale du système de gouvernement ». Le roi entreprend donc une « mise au pas de la noblesse », qui passe entre autres par « la création d'une prison dorée, la Cour de Versailles » (Colombel, 1976 : 24). Cette mise au pas est d'une certaine façon représentée dans la scénographie. Le décor du fond du plateau – qui n'est pas sans évoquer la triple perspective de la place d'Armes faisant face au château de Versailles – est constitué par une maquette montrant trois larges avenues à la perspective très accentuée séparant de riches demeures néoclassiques, roses et blanches, disposées contre un cyclorama. Cet ensemble architectural, de taille dérisoire par comparaison à celle des acteurs, dit l'ordre monarchique, tout en se rapprochant parfois, par un jeu d'éclairage, des architectures de De Chirico (Sandier, 1976 : 22); il est aussi, pour certains actes, complété par d'autres éléments de décor dont l'agencement évoque le Théâtre Olympique de Vicence construit par Palladio en 1585. Le pouvoir est théâtralisé : le décor rend explicite, car visible, une situation historique que le spectateur de 1969 pourrait ne pas percevoir, mais dont la connaissance apparaît essentielle à Patrice Chéreau pour la compréhension de la pièce.

La manière dont les personnages sont redéfinis par le metteur en scène tend également à marquer les transformations d'une société où subsistent des traces de comportement féodal. Différents types de maîtres sont ainsi montrés sur scène : certains brutaux comme Dom Alonso, d'autres chevaleresques, parlant d'« honneur » et de « gloire » comme Dom Carlos, d'autres encore se comportant en patriarches autoritaires comme Dom Louis. Cependant, ils sont vêtus de costumes modernes ou intemporels, vestes de cuir et lourdes peaux d'ours. Parmi eux, Dom Juan fait figure de traître : il apparaît comme une sorte de chef de bande entouré de trois hommes aux mains sanglées de cuir et à l'allure de catcheurs, presque comme un aristocrate en rupture de ban, et son espace est celui des ruines : selon l'interprétation de Patrice Chéreau, Dom Juan ferait partie des vaincus de la

Fronde et subirait la violence des forces de l'ordre. Au terme d'un parcours égoïste, il ne peut qu'échouer dans sa quête, « coincé dans ses contradictions » :

La pièce [*écrit le metteur en scène*] est le contraire d'une pièce mystique. La mystique n'est dans *Dom Juan*, qu'une couverture idéologique, en quelque sorte. *Dom Juan* c'est l'histoire d'un libertin, d'un homme résolument traître à sa classe, et progressiste, qui vit en contradiction entre sa morale et sa situation sociale, et travaille à l'érosion du vieux monde féodal. Mais il a besoin de ce vieux monde pour vivre et, coincé dans ses contradictions, c'est un chercheur, qui peut aller bien loin dans la destruction de la société. Au lieu d'être un immoral triomphant, il est une sorte d'intellectuel qui n'a pas beaucoup de moyens pour changer le monde et qui, à la fin, renonce, et préfère se changer, lui (Sandier, 1976 : 22).

Quant à Sganarelle, joué par Marcel Maréchal, il multiplie les pitreries, vagabond fasciné par son maître. Patrice Chéreau souligne son « aveuglement » : « l'illusion [*qu'il parle le même langage que Dom Juan*] le privera de toute conscience de classe, le poussera à se justifier avec les armes du bon sens populaire et de la connaissance immédiate, c'est-à-dire à se réfugier dans le poujadisme » (Chéreau, 1976 : 27). Il n'a que l'intuition de son état d'exploité, jusqu'à ce que, à la fin de la pièce, il entrevoie la possibilité d'un monde plus égalitaire : à la mort de Dom Juan, le serviteur reste seul devant le corps du maître. Mains sur les hanches, le visage dur et fermé, les yeux fixés au loin, il commence à comprendre et réclame son salaire au corps inerte de son maître. D'un coup de pied rageur, il le retourne et hurle « mes gages » comme une revendication révolutionnaire. La mort du maître le libère; Sganarelle sort en levant le poing, cependant que le peuple en haillons monte sur le tréteau : le seigneur mort, le peuple entre en scène. En attendant de prendre la Bastille, il s'approprie le Tombeau du Commandeur.

Ce que montre surtout Patrice Chéreau, c'est un monde où dominent les rapports de force; les personnages s'agressent constamment, même les gestes d'amour, les accolades ou les caresses deviennent morsures et coups. Quand Pierrot dit à Charlotte : « J'aime mieux te voir crevée que te voir à un autre », il lui donne un grand coup de poing dans le ventre; les frères d'Elvire crachent à la figure de Dom Juan; Elvire elle-même est une hystérique partagée entre la transe mystique et la pamoison amoureuse; les paysans sont d'effroyables brutes, les paysannes, « de lourdes femelles en chaleur » (Dumur, 1976 : 21) : selon le metteur en scène, « les conflits sont réels. Ce sont des gens qui se battent. Et contre les machines du pouvoir, Dom Juan dispose d'une clientèle d'hommes de main. Comme dans les westerns » (Chéreau, 1976 : 20). Le désir de montrer cette violence est si fort chez Patrice Chéreau qu'il fait appel à de véritables catcheurs pour sa distribution.

Pour autant, la brutalité des relations interpersonnelles n'a pas pour enjeu de montrer l'affrontement des personnages, mais de rendre manifestes les oppositions de classe. C'est du moins ce qu'affirme le metteur en scène :

Tout l'effort de la mise en scène et de la dramaturgie consiste à retrouver à travers le héros libertain la situation historique et les rapports de force sociaux qui suscitent l'apparition d'un Dom Juan, d'un Marquis de Sade, ou, plus près de nous, de ceux que l'on nomme « les intellectuels de gauche » (Chéreau, 1976 : 36).

Mais comment présenter dans une même réalisation la situation historique et les rapports sociaux de trois époques si distantes? Comme on le voit, le projet historiciste se brouille quelque peu, laissant place au désir d'évoquer des questionnements plus contemporains. Dans un entretien publié par la revue *Partisans*, Patrice Chéreau n'hésite d'ailleurs pas à dire :

Nous sommes, nous intellectuels, un peu comme le *Dom Juan* de Molière : nous avons développé une morale progressiste, mais nous, nous sommes toujours du côté des maîtres (Chéreau, 1969 : 67).

Tout comme Roger Planchon, Patrice Chéreau, s'il tente de rendre matériellement perceptible une histoire en mouvement, ne renonce donc pas tout à fait à user de quelques effets d'actualisation qui permettent aux spectateurs de se sentir plus directement concernés par l'intrigue présentée. Plus discrètement, la théâtralisation de l'espace n'emprunte jamais aux formes de représentation du Grand Siècle, mais convoque cycloramas et pendrillons qui sont comme la matérialisation de cette « toile de fond de notre époque » (Brecht, 2000 : 619) sur laquelle Brecht réclamait que se jouent les œuvres du passé. Il serait cependant hasardeux d'en conclure qu'un véritable point de vue historique est ainsi mis en place : c'est en fait, surtout dans le cas du *Dom Juan* mis en scène par Patrice Chéreau, bien plus la fascination pour le jeu du théâtre dans le théâtre qui s'affirme dans le dispositif scénique.

On mesure à ces écarts combien les mises en scène généralement considérées comme historicistes ne reposent pas entièrement sur le principe d'une histoire en mouvement, mais conservent des modes plus anciens de la relation au passé, particulièrement celui d'une équivalence anhistorique entre hier et aujourd'hui, telle que le proposait le modèle de l'*Historia magistra vitae*. Pourquoi? On peut essayer de formuler brièvement deux hypothèses.

Il faut en premier lieu considérer que le théâtre est un art et non une science. Comme tel, les modèles cognitifs qu'il propose ne peuvent viser seulement à la transmission de

savoirs. Représenter sur la scène les mutations d'un système social éloigné dans le temps, sans permettre aux spectateurs d'y reconnaître quelque chose de leur vie, conduirait sans doute à un appauvrissement de la relation artistique.

En second lieu, nous pouvons nous demander si le répertoire théâtral des œuvres du passé, dans lequel les metteurs en scène viennent puiser librement, ne constitue pas comme un *analogon* du répertoire des vies des hommes illustres, que les historiens d'autrefois proposaient pour l'édification de leurs contemporains. Dans ce cas, on pourrait moins parler d'une coïncidence entre les conceptions de l'histoire à l'œuvre dans la société et celles qui sont portées à la scène que d'une obligation structurelle pour le metteur en scène de travailler à la manière de l'historien tel que le définissait Cicéron.

Notes

1. Mais déjà Augustin définissait la marche des siècles comme un poème (« *ordinem saeculorum, tanquam pulcherrimum carmen* », *De Civitate Dei*, XI, 18).
2. C'est l'exemple que commente Reinhart Koselleck dans les premières pages du *Futur passé*.
3. Voltaire, *Brutus*, reprise à la Comédie-Française le 17 novembre 1790.
4. Une tentative, parmi tant d'autres, est exemplaire de cette démarche : les représentations du Théâtre Ancien qu'organise Nicolas Evreinov à Saint-Petersbourg, reconstituant sous forme de spectacles les formes théâtrales du passé (le théâtre médiéval français en 1907-1908, le théâtre espagnol du Siècle d'or en 1911; le travail sur la comédie italienne, prévu pour l'année 1914, ne put être mené à terme).
5. C'est d'ailleurs ainsi que l'analyse Dieter Hoffmeier (1975).
6. Il existe par ailleurs un troisième sens du mot « historicisme », désignant les courants de pensée qui assignent aux sciences sociales la tâche de prévoir l'avenir : voir par exemple Karl Popper (1956). Sur son usage plus particulier dans le débat entre Georg Lukács et Karel Teige, voir Peter A. Zusi (2004).
7. Rappelons que les Éditions de l'Arche publient en 1970 la traduction française de *L'achat du cuivre*, dont l'édition allemande ne date elle-même que de 1967. C'est essentiellement à partir de la lecture de ce texte que le concept d'historicisme se développera en France.
8. L'entrée « actualisation » du *Dictionnaire du théâtre* établit d'ailleurs un rapprochement entre les deux notions, mais en ajoutant que les metteurs en scène qui pratiquent aujourd'hui cette actualisation cherchent « à accentuer les différences entre hier et aujourd'hui »; où se trouve « l'adaptation à nos besoins », comment faire pour que la fable soit une « histoire qui nous concerne directement » – ces questions en deviennent encore plus mystérieuses.

9. Dans le cas de la mise en scène de tragédies du XVIII^e siècle, par exemple, trois temps au moins peuvent être mis en relation : celui de la fable, celui de l'écriture et celui de la représentation.
10. « *Historia vero testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, magistra vitae, nuntia vetustatis, qua voce alia nisi oratoris immortalitati commendatur?* » (L'Histoire, en fait, est le témoin des temps, la lumière de la vérité, la vie de la mémoire, l'éducatrice de la vie, la messagère du passé) [traduction libre] (Cicéron, *De oratore*, II, c. 36). Ce motif avait déjà été développé par Polybe.
11. La Bruyère, cité dans Programme du Théâtre de la Cité (supplément à *Cité-Panorama*, n° 3), Lyon, s.d., n.p., archives du TNP de Villeurbanne.
12. *Ibidem*.
13. Antoine Le Nain, *Le bénévolé*, Pittsburg, The Frick Art Museum; Louis Le Nain, *La charrette*, 1641, Paris, Musée du Louvre; *Le puits*, Paris, collection privée; *Quatre figures à table*, Londres, National Gallery; *La famille heureuse*, 1642, Paris, Musée du Louvre.
14. Article sans indication d'auteur, *Les lettres françaises*, le 30 octobre 1958.
15. Roger Planchon, « Notes pour les comédiens », Programme du Théâtre de la Cité (supplément à *Cité-Panorama*, n° 3), Lyon, s.d., n.p., archives du TNP de Villeurbanne.
16. *Ibidem*.
17. « La statue équestre de l'acte III (dans la mesure où elle est visible sous les bandages dans la première version du décor, ou sous le voile dans les versions postérieures) rappelle celle de Louis XIV par Bernini, statue que l'on voit toujours, partiellement transformée, derrière la pièce d'eau des Suisses, dans les jardins de Versailles. Or, c'est en 1665, pendant son séjour à la cour de Louis XIV, que le Cavalier Bernin a conçu l'idée de cette statue équestre (l'exécution en devait prendre plusieurs années). En 1665, c'est-à-dire un an après la représentation du premier *Tartuffe* à Versailles », précise Tadeusz Kowan (1978 : 329).
18. Peint vers 1597 (Florence, Offices).
19. Peint après 1614 (Bologne, Pinacothèque). Cette fresque du massacre des innocents pourrait être une citation du Caravage et de son *Sacrifice d'Isaac*, Abraham sacrifiant son fils comme Orgon le fait de sa fille.
20. Ses spectateurs avant même la représentation disposaient d'éléments de compréhension pour mieux saisir ce qui leur serait montré : dans le numéro 10 du journal *Approches* (Théâtre du VIII^e, Lyon, janvier-février 1969) destiné au public allant voir ce *Dom Juan*, différents articles donnaient des repères historiques ou dramaturgiques. Parmi ceux-ci figuraient d'abord des textes sur la France sous Louis XIV, sur Dom Juan et les libertins, sur les hôpitaux généraux, ou sur le « *deus ex machina* » de *Dom Juan*.
21. Le mouvement de la tournette, en fait, n'est pas relié à cette machine.

Bibliographie

- ALLIO, René, et Roger PLANCHON (1958), « Petite genèse illustrée d'un décor », *Le théâtre dans la cité*, n° 4, Villeurbanne, archives du TNP de Villeurbanne, n.p.
- BEENKEN, Hermann (1938), « Der Historismus in der Baukunst », *Historische Zeitschrift*, n° 157 (1^{er} semestre), p. 27-68.
- BONNOT DE MABLY, Gabriel (1982), « L'historien, le romancier, le poète », *Poétique*, n° 49 (février), p. 5-12.
- BRECHT, Bertolt ([1932-1951], 2000), *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard.
- CHÉREAU, Patrice (1969), « Une mort exemplaire », *Partisans*, n° 47 (avril-mai), p. 10.
- CHÉREAU, Patrice cité par Gilles Sandier (1976), *L'avant-scène théâtre*, n° 593 (septembre), Paris, p. 20.
- COLOMBEL, Jeanne (1976), « La France sous Louis XIV », *L'avant-scène théâtre*, n° 593 (septembre), Paris, p. 24.
- COPFERMANN, Émile (1969), *Roger Planchon*, Lausanne, L'Âge d'homme.
- DORT, Bernard ([1958], 1970), « George Dandin ou le mari confondu », dans Émile Copfermann, *Itinéraire de Roger Planchon*, Paris, L'Arche, p. 59-65.
- DORT, Bernard (1971), *Théâtre réel, essais de critique, 1967-1970*, Paris, Seuil.
- DORT, Bernard (1975), « Les classiques au théâtre ou la métamorphose sans fin », dans Pierre Abraham et Roland Desné (dir.), *Histoire littéraire de la France*, Paris, Éditions Sociales, p. 155-192.
- DORT, Bernard (1977), « Un âge d'or, ou : sur la mise en scène des classiques en France entre 1945 et 1960 », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 6 (77^e année, novembre-décembre), Paris, p. 1002-1017.
- DUMUR, Guy (1976), cité dans *L'avant-scène théâtre*, n° 593 (septembre), Paris, p. 21.
- FAZIO, Mara (1999), *François Joseph Talma, primo divo, Teatro e storia fra Rivoluzione, Impero e Restaurazione*, Milan, Electa, p. 56-62.
- HARTOG, François (2003), *Régimes d'historicité, présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil.
- HOFFMEIER, Dieter (1975), *Die Meininger: Historismus als Tageswirkung*, Berlin, Verband der Theaterschaeffenden der DDR.
- KOSSELLECK, Reinhart (2000), *Le futur passé, contribution à la sémantique des temps historiques*, trad. Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
- KOWAN, Tadeusz (1978), « *Le Tartuffe* de Molière dans une mise en scène de Roger Planchon », dans Jean Jacquot (dir.), *Les voies de la création théâtrale*, Paris, Éditions du CNRS, vol. 6, p. 281-340.
- MEYERHOLD, Vsevolod (2001), *Écrits sur le théâtre*, trad. Béatrice Picon-Vallin, nouvelle édition revue et augmentée, Lausanne, L'Âge d'homme, vol. 1.

- pavis, Patrice (1980), « Historicismisation »,
- Dictionnaire du théâtre*
- , Paris, Éditions Sociales, p. 204.
-
- pavis, Patrice (1996),
- L'analyse des spectacles*
- , Paris, Nathan.
-
- planchon, Roger (1959), « Notes pour Dandin »,
- Théâtre populaire*
- , n° 34 (2
- ^e
- trimestre), p. 47-50.
-
- planchon, Roger (1974a), « Entretien avec Michel Grey »,
- L'Aurore*
- , 25 mars, p. 16.
-
- planchon, Roger (ca. 1974b), entretien enregistré (microsillon 33 tours), dans Michel Bataillon (dir.),
- Roger Planchon, 10 années avec Le Tartuffe*
- , production Ofrateme, cité d'après la transcription dactylographiée conservée aux archives du TNP de Villeurbanne.
-
- popper, Karl (1956),
- Misère de l'historicisme*
- , trad. Hervé Rousseau, Paris, Plon.
-
- sanders, Gilles (1976), « La mise en scène de Patrice Chéreau »,
- L'avant-scène théâtre*
- , n° 593 (septembre), p. 20-24.
-
- simon, Alfred (1977), «
- Le Tartuffe*
- dans la mise en scène de Roger Planchon »,
- L'avant-scène théâtre*
- , n° 3, spécial théâtre (hiver 1977-1978), Paris, p. 25-35.
-
- ubersfeld, Anne (1978), « Le jeu des classiques, réécriture ou musée », dans Jean Jacquot (dir.),
- Les voies de la création théâtrale*
- , Paris, Éditions du CNRS, vol. 6, p. 179-192.
-
- ubersfeld, Anne (1981),
- L'école du spectateur : lire le théâtre II*
- , Paris, Mésidor.
-
- zusi, Peter A. (2004), « Echoes of the Epochal; Historicism and the Realism Debate »,
- Comparative Literature*
- , vol. 56, n° 3 (été), p. 207-226.